تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دورهٔ ۱۷، شمارهٔ ٦٤، تابستان ١٤٠٤، صص۲۵۹-۲۹۲
تاریخ دریافت: ١٤٠٣/٨/١٧، تاریخ پذیرش: ١٤٠٣/١٠/١٣
(مقالهٔ پژوهشی)
DOI:

بلاغت تصویر با محتوای پوشینه‌ها در غزلیات شمس

فرشته اصغری[۱]، دکتر احمد ذاکری[۲]، دکتر علیمحمد موذنی[۳]

چکیده

موضوع مقاله حاضر بررسی چگونگی تصویرسازی مولانا با محتوای پوشیدنی‌هاست. پوشینه-ها، از آن‌رو که همه، پدیده‌هایی عینی و ظاهری‌اند که بدن یا جزئی از آن را به مثابهٔ امری پنهان، می‌پوشانند، با شکل اندیشه مولانا که مبتنی بر تقابل ظاهر و باطن یا به تعبیری صوفیانه عالم شهادت و غیب است، هم خوانی دارد و گوشه‌هایی از اندیشه‌های عرفانی او را تجسم می‌بخشد. در این نوشتهٔ کوتاه تقریباً تمام پوشیدنی‌ها از غزلیات استخراج و دسته‌بندی شده‌است. اما فقط آن‌هایی که در ساختن تصویری شاعرانه و عارفانه شرکت داشته‌اند، مورد بررسی قرار گرفته‌اند. اطلاعات مربوط به پژوهش با روش کتابخانه‌ای فراهم آمده و به کمک روش تحقیق کیفی تحلیل شده‌است. نتایج کار نشان می‌دهد که تمام تصاویر مورد بحث، در خدمت بیان اندیشهٔ عارفانه مولانا بوده‌است. از این گذشته به‌کارگیری ابزارهای بلاغی مختلف بیانگر آن است که پوشیدنی‌ها گاه برای محسوس کردن اندیشه و گاه برای توسعه معانی و دلالت بر عدم قطعیت معنا به‌کاررفته است.

کلیدواژگان: پوشینه، بلاغت، غزل عارفانه، مولانا.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[۱]. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد خلخال، دانشگاه آزاد اسلامی، خلخال، ایران.
asghari.f12@gmail.com
[۲]. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران.(نویسندهٔ مسؤول)
Ahmad.zakeri94@gmail.com
[۳]. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
moazzeni@ut.ac.ir

مقدّمه

پوشیدنی‌ها، جزئی از دست ساخته‌های انسان و از ضروری‌ترین آن‌ها، برای زندگی اجتماعی است. بنابراین هیچ متنی را نمی‌توان یافت که در آن اشاره‌ای مستقیم یا غیر مستقیم به پوشینه‌ها وجود نداشته باشد. اما هر گوینده‌ای متناسب با زمینهٔ سخن و نیز با توجه به جهان‌بینی و تجربه‌هایش، از آن سخن گفته است.

دنیایی که مولانا در آن زیسته و از آن سخن گفته، دنیای عارفانه است. بنابراین می‌توان پنداشت که همه‌چیز در آن، حول محور مسایل عرفانی به حرکت درآید. به‌بیان‌دیگر او از پوشینه‌ها تنها در راستای اندیشه‌های صوفیانه سخن گفته و از تمام آن‌ها برای نمایش گوشه‌هایی از اندیشه‌اش استفاده کرده‌است اما از آن جهت که این اندیشه‌های انتزاعی سطوح مختلفی دارند، مولانا ابزارهای بلاغی مختلفی را به‌کار می‌گیرد تا سطح و عمق این اندیشه‌ها را نشان دهد. وقتی مولانا از تشبیه استفاده می‌کند، در پی بیان اندیشه‌ای واحد و صریح است و برعکس وقتی از نماد بهره می‌گیرد، معنایی واحد و قطعی را در نظر ندارد و بدین ترتیب باب تاویل آن اندیشه را برای مخاطب باز می‌گذارد. بنابراین می‌توان ابزارهای بلاغی را به مثابه معیاری برای درک سطوح مختلف اندیشهٔ او، به کار بست. این نکتهٔ در خور تامل را هم نباید از نظر دور داشت که تمام پوشیدنی‌ها با طرز تلقی او از هستی همخوانی دارد. زیرا تمام پوشیدنی‌ها قشر و ظاهر چیزها را نشان می‌دهند و نشانه‌ای برای دریافت امری باطنی خواهند بود.

پیشینهٔ تحقیق

جستجوی اینترنتی در بارهٔ موضوع مقاله نشان می دهد که موضوع مورد توجه دیگران نبوده است. اما مقالات زیر به موضوع نزدیک است: جمال شناسی غزلیات بیدل دهلوی، نویسندگان احمدرضا کیانیان فرزانه و منیژه همراه. این مقاله درسومین کنفرانس ملی هزاره ی سوم و علوم انسانی، سال ۱۳۹٦، منتشر شده است. نویسندگان در این مقاله اساس کار خود را بر زیبایی شناسی چهرهٔ معشوق نهاده وتصویرهای مربوط به زلف وچشم و ابرو و... را بررسی کرده اند.

جمال‌شناسی گلش راز، تورج عقدایی، مجله ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی، سال ۱۳۸۹. نویسنده در این مقاله بر پیوند میان عرفان و جمال تامل کرده و ابزارهای بیان این رابطه، یعنی تشبیه و استعاره وکنایه رابا نمونه‌هایی از متن گلشن از توضیح داده است.

روش تحقیق

اطلاعات مربوط به پژوهش با روش کتابخانه‌ای فراهم آمده و به کمک روش تحقیق کیفی تحلیل شده‌است.

مبانی تحقیق

پوشاک، یک نشانهٔ زبانی عام است که بر هر آن چه انسان می‌پوشد، اعم از سرپوش، تن‌پوش و پاپوش، دلالت دارد. اما گذشته از این‌ها، گاه فعل پوشیدن را که در معانی «به تن کردن لباس یا جوراب و کفش» به‌کار می‌رود، برای استفاده از زیورآلات هم به‌کار می‌برند.

پوشینه، که در عنوان مقاله آمده، در اصل به معنی «سرپوش هر چیزی» است. (ر.ک: محمد پادشاه، ۱۳٦۳: ۹۵۷) و در فارسی امروز آن را معادل کپسول می‌دانند. (ر.ک: انوری، ۱۳۸۱: ۱٤۵۱) اما آن را در معنی پوشاک هم استعمال می‌کنند.

مادهٔ اصلی پوشینه‌ها، بافته‌هاست. بافته‌ها در تمام فرهنگ‌های بشری از موارد موجود در طبیعت، به دست می‌آید و به مصرف می‌رسید.

در سرزمین ما بافته‌ها سابقه‌ای کهن دارند. «دیرینگی صنعت بافندگی و تهیه جامه، در ایران، به حدود ده‌هزار سال پیش‌از میلاد می‌رسد. زیرا ظروفی متعلق به هزارهٔ هشتم پیش‌از میلاد یافت شده که بر آن‌ها آثاری از پارچه‌هایی که دور آن‌ها بسته شده بود، به جاست.» (حجتی، ۱۳۷٦: ۱۹۳) بی‌تردید باید آغاز بافته‌ها را در اسطوره‌ها و در زمان بی‌زمان جست و جو کرد.

کهن‌الگوی پوشینه‌ها

می‌توان آن برگ‌هایی را که آدم و حوا برای ستر عورت خود به‌کار می‌بردند، کهن‌الگوی پوشینه به شمار آورد. این مساله در تاریخ نه، بلکه در اسطوره اتفاق افتاده است و اسطوره همواره انسان امروز را به آغاز هر چیز در جهان می‌برد. به‌همین دلیل در تعریف اسطوره گفته اند:

«اسطوره، نقل‌کنندهٔ سرگذشت قدسی و مینویی است. راوی واقعه‌ای است که در زمان اولین، زمان شگفت بدایت همه چیز، رخ داده است به بیان دیگر اسطوره حکایت می‌کند که چگونه از دولت سر و به برکت کاری نمایان و برجسته موجودات مافوق طبیعی، واقعیتی، چه کل واقعیت: کیهان، یا فقط جزئی از واقعیت، جزیره‌ای، نوع نباتی خاص، سلوکی و کرداری انسانی یا نهادی، پای به عرصه وجود نهاده است. بنابراین اسطوره همیشه متضمن روایت یک «خلقت»

است، یعنی می‌گوید چگونه چیزی پدید آمده، موجود شده و هستی خود را آغاز کرده است. اسطوره از چیزی که واقعاً روی داده و به تمامی پدیدار گشته، سخن می‌گوید.» (ایلیاده، ۱۳٦۲: ۱۵_ ١٤)

بنابراین اسطوره فقط از چیزهایی که واقعاً روی داده سخن می‌گوید، هم چنان‌که در تاریخ اساطیری ایران، می‌توان تصویری از آغاز همه‌چیز مشاهده کرد. آغاز پیدایی انسان و آغاز پادشاهی کیومرث، به‌هم آمیخته است.

با توجه به این تعریف از اسطوره، «پوشینه» هم در فرهنگ و تاریخ ایران آغازی اساطیری دارد. آن‌چنان که از شاهنامه برمی‌آید، اولین پوشیدنی در اساطیر ایران، «پلنگینه» بوده‌است:

سر بخت و تختش برآمد به کوه　　پلنگینه پوشید خود با گروه
ازو اندر آمد همی پرورش　　که پوشیدنی نو بُد و نو خورش

(فردوسی، ١٣٨٤، ج ۱: ۱۰-۱۱)

از این بیت‌ها برمی‌آید که هنوز مردم دباغی نمی‌دانسته اند. اولین دباغی پوست برای تهیه لباس در دوران هوشنگ اتفاق افتاد:

جدا کرد گاو، و خر و گوسفند　　به ورز آورید آن‌چه بد سودمند
ز پویندگان هرچه مویش نکوست　　بکشت و به سرشان برآهیخت پوست
برین‌گونه از چرم پویندگان　　بپوشید بالای گویندگان

(همان: داستان هوشنگ، ۳۱-۳۰)

تا این زمان هنوز ریسیدن نخ و تهیه پارچه معمول نبود. این عمل در روزگار طهمورث، در تداوم کار پدرش، هوشنگ، صورت گرفت:

پس‌از پشت میش و بره پشم و موی　　برید و به رشتن نهادند روی
به کوشش از وکرد پوشش به رای　　به گستردنی بُد هم او رهنمای

(همان، طهمورث :۹-۸)

این سیر تکوینی پوشش در عصر جمشید به ثمر می‌نشیند زیرا او اولین شاهی است که لباس برای بزم و رزم آماده می‌کند:

دگر پنجه اندیشهٔ جامه کرد　　که پوشند هنگام ننگ و نبرد
ز کتان و ابریشم و موی قز　　قصب کرد پرمایه دیبا و خز
بیا موختشان رشتن و تافتن　　به تاراندرون پود را بافتن

چـــو شـــد بافتـــه شســـتن و دوخـــتن گرفتنـــد از او یـــک ســـر آمـــوختن

(همان: جمشید۱۵-۱۲)

اعراب بدوی چادرنشین هم، تصوری از خیاطی نداشتند و تن پوش آنان پارچه‌هایی بود که خود تهیه می‌کردند و به دور خود می‌پیچیدند«تن‌پوش آنان در واقع پوشاک‌هایی سادهٔ سرتاسری که یک پارچه بافته می‌شود، برای حفظ بدن آنان از سرما و گرما، کفایت می‌کرد. تصور این‌که می‌توان با هنر خیاطی لباس‌ها را به صورتی برازنده درآورد، به خاطر آنان نمی‌گذشت و فقط بافنده بود که در شکل دادن به لباس دخالت داشت.» (دزی، ۱۳٤٥: ٤)

اما ظهور اسلام و فتوحات مسلمانان، بر تمام جوانب زندگی اعراب اثر گذاشت و آن را دگرگون ساخت. بالطبع پوشینه‌ها هم از این تحول دور نماند و اعراب پارچه‌هایی را که به دور خود می‌پیچیدند، به«لباس» تبدیل کردند. اگرچه پوشاک همچنان نقش اصلی خود، یعنی پوشاندن سر و تن، را حفظ کرد، نوعی تنوع و تجمل گرایی هم بدان راه یافت. از این گذشته پوشینه‌ها رنگ اجتماعی به خود گرفتند و به نشانه‌ای برای تمایز اقشار جامه تبدیل شدند.

بدین ترتیب لباس‌ها در امور سیاسی و اجتماعی هم نقش ایفا می‌کردند، زیرا حکومت‌ها برای همسان‌سازی ظاهر عوامل حکومتی، در داخل گروه خود، برای بازشناسی آنان از گروه‌های دیگر، لباس‌های خاصی را برای هر گروه طراحی کردند. این امر سبب شد که هر کس متناسب با پایگاه اجتماعی‌اش لباس مشخصی داشته باشد. بدین ترتیب مردم قاضی را از نایب قاضی باز می‌شناختند.

به طور کلی البسه مردم، در هر کجا، به سه بخش تقسیم می‌شود: «پوشش سر، تن‌پوش و پاپوش.» (حسن، ۱۳٦۹: ۵۳) سرپوش مردان به طور کلی کلاه، دستار و عمامه است و زنان از چادر و پوشه استفاده می‌کنند. البته پوشاندن سر با کلاه و دستار یا عمامه و چادر، در گذشته الزامی بود. بدیهی است که در جامعهٔ مبتنی بر اشرافیت «توانگران دستارهای گوناگونی داشتند که در مجلس‌های مختلف بر سر می‌گذاشتند و تهی‌دستان ژنده‌ای بر سر می‌پیچیدند.» (همان: ٥٦)

منابع الهام شاعر

امروز کسی درباره تاثیر پذیری هنرمند از محیط و جامعه، تردیدی به خود راه نمی‌دهد. اما نمی‌توان پذیرفت که شاعر از تمام پدیده‌های محیط به یک اندازه تاثیر پذیرفته باشد. معمولا هر

شاعر بر یکی از اموری که در جامعه جریان دارد و به ذهن آدم‌ها شکل می‌دهد، تمرکز می‌کند و در تمام دوران زندگی، درباره آن سخن می‌گوید. مثلاً عرفان و جوانب مختلف آن که بر مولوی اثر می‌گذارد، سراسر زندگی او را در بر می‌گیرد . این قوی‌ترین انگیزهٔ او برای سرودن است. بنابراین تمام چیزهایی که نگاه او را به خود معطوف می‌دارد، در ظرف عرفان ریخته می‌شود و رنگ عارفانه به خود می‌گیرد. بنابراین می‌توان بر آن بود که هر آنچه شاعر دربارهٔ عناصر سازندهٔ محیط می‌گوید، از تاثیر مرکز فردیت او به دور نخواهد بود.

به طور کلی می‌توان این منابع الهام را به سه دستهٔ طبیعت، مصنوعات بشری و مفاهیم انتزاعی تقسیم کرد. گاهی مظاهر متعدد و متنوع طبیعت، اعم از اشیای بی جان مثل کوه‌ها و دشت‌ها و طبیعت جاندار، مثل حیوانات و رستنی‌ها نگاه او را به خود معطوف می‌دارند. هر سخنگو این‌ها را که از کودکی در خزینهٔ خاطر ذخیره کرده، با بهره‌گیری از ابزارهای بلاغی بیان و توصیف می‌کند.

زمانی دیگر به دست ساخته‌های بشر مثل خانه و وسایل آن، ابزارهای تولید، ابزارهای جنگی و نظایر این‌ها می‌پردازد. و خلاصه تمام اعیان خارجی می‌توانند نظر او را جلب کنند و ابزار بیان اندیشه‌های او گردند. اگر هنر برای هنر نباشد و هدف داشته باشد، گاهی از این اعیان طبیعی و اجتماعی مفاهیم انتزاعی می‌گردد که ابزار دست شاعر است برای نمایش احوال درون او. مفاهیمی چون عقل، عشق، که همه در پیوند با انسان مطرح می‌شوند که خود موجودی طبیعی و مدنی بالطبع است و به اجتماع زندگی می‌کند. به طور کلی می توان گفت که دیوان شمس نمایشگاهی عظیم از جلوه‌های طبیعت، جامعه و مفاهیم انتزاعی است.

در اینجا فقط از برخی پدیده‌های مصنوع، یعنی «پوشینه‌ها» در قلمرو جمال‌شناسی سخن می‌گوییم.

جمال‌شناسی

به‌اختصار و به‌طورکلی می‌توان گفت که در شکل‌گیری بلاغت اسلامی دو دیدگاه وجود دارد: یکی بلاغتی که مسلمانان در پی کشف جمال صورت و معنی قرآن به آن رسیدند و دیگری تأثیرپذیری از بلاغت یونان است که از طریق ترجمه به جهان اسلام وارد می‌شد. این هر دو در تدوین بلاغت اسلامی موثر بوده است. نکتهٔ دیگر این‌که مسلمانان از بلاغت معنای واحدی را در نظر ندارند. در آثار بلا غیان مسلمانان، دست‌کم سه کار برد مختلف این اصطلاح

را در جهان اسلام می‌توان تشخیص داد: ۱-بلاغت در معانی فن خطابه در آثار بلا غیانی چون جاحظ و ابوهلال عسکری۲_بلاغت در معنای مجموعه تمهیدات سبک شناختی و زیباشناختی که از قرن هفتم در درسنامه‌های بلاغی به چشم می‌خورد، ۳_بلاغت در معانی هرگونه تاثیرگذاری بر مخاطب.» (عبارتی مقدم: ۱۳۹۵: ۱۰ -۹)

البته با توجه به منابع موجود در ادب فارسی این نکته روشن می‌شود که تفکیک این کاربردها از هم کار آسانی نیست. به سخن دیگر اصطلاح بلاغت در کاربردهایش مرزی ندارد و بر عکس میان آن‌ها هم پوشانی به چشم می‌خورد. بلاغت در معنایی که در این‌جا موردنظر است، مبتنی بر عنصر خیال است و خیال «مجموعه‌ای از تصرفات بیانی و مجازی است که در شعر به‌کار می‌رود.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ١٦) خیال آفرینندهٔ تصاویر شاعرانه است و تصویر ازنظر علمای علم بلاغت مساله‌ای کلی و مبهم است که می‌تواند معانی متقابل و متناقضی نظیر استعاره و تشبیه و نماد و حس آمیزی و تمثیل را دربر گیرد. (ر.ک: فتوحی، ١٣٨٦: ٣٧)

در ادب فارسی مجموعهٔ تمهیدات و ترفندها یی که یک معنا را به شکل‌های مختلف تغییر می‌دهند و به‌همین دلیل بر مخاطب تأثیرهای متفاوتی دارند، زیباشناسی یا جمال‌شناسی گفته می‌شود. در بررسی جمال‌شناسی هر متن «می‌توان از این نقطه آغاز کرد که نگاه هنری و تلقی هنری، قلمرو جمال‌شناسی است. تمام مباحثی که تاریخ جمال‌شناسی در پیرامون آن‌ها حرکت کرده‌است، بر محور خیال و رمز و عاطفه و چند معنایی بودن آثار هنری است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۷۹) توجه به این نکته هم اهمیت دارد که در بلاغت سنتی ما، به خود «زیبایی» که در مرکز تمام بحث‌های جمال‌شناسی قرار دارد. توجهی نشده و شاید دلیل این بی‌توجهی فلسفی، دشوار و نامحدود بودن آن از سویی و ازسوی دیگر نداشتن معیار و ملاکی مشخص برای تشخیص آن بوده‌است. به همین دلیل درک زیبایی را منوط به داشتن ذوق سلیم کرده‌اند.

«پس زیبایی چیست؟ زیبایی اثری است که هنر، اگر در تلاش‌های خود توفیق پیدا کند، در ما می‌گذارد. تعریف کردن هنر، با این اثر نهایی، در چنبر دور گرفتار شدن است. باید گفت که مقصود بلافصل هنر، موجودیت لااقل بی‌نیاز غیر و، در صورت امکان، هستی پر و پیروز و پرحرارت آفریدهٔ فرد است ... و با این قول دور از میان می‌رود.» (برتلمی، ۱۳۹۲: ۲۰)

بی‌گمان یکی از هنرمندان بی‌نظیر، در سراسر جهان جلال‌الدین محمد مولوی است که که ما در این‌جا به قطره‌ای از دریای ذوق او اشاره می‌کنیم. مولانا در همه حال اندیشه خود را برمبنای

تقابل ظاهر و باطن شکل می‌دهد. او از طریق آن‌چه به حواس ظاهر حس می‌شود جهانی را به یاد می‌آورد که جز به یاری حواس باطن ادراک نمی‌شود. گویی تمام مظاهر هستی ظاهر برای این آفریده شده‌اند تا ما را به جهان غیب ببرند و حقیقت پنهان در پشت این واقعیت‌ها را، به ما بنمایانند. او به‌درستی باور دارد که «هر برگ و هر درخت رسولی است از عدم.»

آن‌چه به تصاویر شاعرانه مولانا شکل می‌دهد، ذات و فردیتی است که تمام عواطف، احساسات، اندیشه‌ها، راه و روش‌های زیستن و به زندگی معنی دادن‌های او را هدایت می‌کند. این فردیت یافتگی، جوهر تمام چیزهایی است که شاعر حس و بیان می‌کند

بحث

مولانا معنی‌گراست و سخن را به هر شکل که باشد، ابزار بیان معانی می‌داند. اما او به درست «دریافته بود که نثر برای بیان احساس نارساست. ازاین‌رو به شعر روی آورده بود.» (گولپینارلی، ۱۳۷۰: ٤٢٩) بدیهی است که زبان شعر مبتنی بر تخیل و تصویر است. مولانا هم در هنگام استفاده از زبان شعر برای بیان نیت خویش، به آفرینش تصاویری دست می یازد، که سخت رنگارنگ، مختلف و متنوع است. هر تصویر صورت و محتوایی دارد. صورت تصاویر تشبیه، استعاره، کنایه، تشخیص، ابهام و نماد و نظایر این‌هاست. اما محتوای تصویر با توجه به وسعت خیال گوینده، غیر قابل دسته‌بندی است.

عناصر محتوایی شعر مولانا دایره‌ای است که بیانگر تجربه‌های او در قلمروهای طبیعت، جامعه و انسان است. او «به فرهنگ قبل‌از زمان خویش کاملاً احاطه داشته» (همان:٤٣٧)، و از آن‌ها، به‌گونه‌ای ناخودآگاه، در شعرش بهره گرفته است.

نگاهی به قلمرو گستردهٔ دانسته‌های او نشان می‌دهد که «پوشاک» با تمام محدودیتی که دارد توانسته گوشه‌ای از اندیشه‌های او را به تصویر بکشد. زیرا «اصولاً تصویر به هر شیوه‌ای که باشد، نوعی دلالت است و مولوی این وجه مشترک را در نظر دارد. به‌طوری که تکنیک تصویرسازی برای او در مرحله دوم اهمیت است.» (فاطمی، ١٣٦٤: ٢٢)

اشاره شد که تمام اندیشه مولانا بر رابطهٔ ظاهر با باطن و بازگشت به اصل استوار است و در نگاه او، که متأثر از نگاه افلاطون به هستی است، هستی ظاهر نماد هستی باطن است. به هرچه می‌نگرد، آن را در حال بازگشت به اصل خود می‌بیند. او در هنگام شنیدن صدای خوش رباب،

بی‌اختیار احساس می‌کند که پوست کاسهٔ آن، حکایت جدایی خود از گوشت رابیان می‌کند: من پوستی ام از گوشت جدا مانده، چگونه از این جدایی ننالم؟

اما باتوجه به ویژگی اصلی پوشینه‌ها که خودعینی و ظاهرند و چیزی را در ورای خود پنهان می‌کنند، درمی‌یابیم که مولانا در این جا هم به یکی از اصول جهان‌بینی خود اشاره کرده‌است.

مثلاً وقتی از «تاج» که بر سر نهاده می‌شود و سر را در درون خود پنهان می‌کند، سخن می‌گوید، قصدش انتقال از ظاهر به باطن است و این که در ظاهر هر نالهٔ دولاب که به باطن و سرچشمهٔ شگرف هستی و عشق که ازلی است، اشاره می‌کند:

زان ناله و زان اشک که خشک و تر عشق است　　یک نغمه ترنیزه به دولاب رسیده

(مولوی، ۱۳۸٦: ۸۳۷)

ما در این‌جا نام پوشینه‌ها را عنوان قرار می‌دهیم و به آرایه‌هایی که با محوریت آن‌ها ساخته شده، اشاره می‌کنیم. توجه به این نکته هم ضرورت دارد که بسیاری از این پوشینه‌ها نمادین اندو مولانا از آن‌ها برای اندیشه‌هایی که جز از طریق نماد نمی‌تواند بیان شود، استفاده کرده‌است.

پوستین

پوستین صفت نسبی و منسوب به پوست و به معنی جامه‌یی است که از پوست حیوانات ساخته و دوخته می‌شود. پوستین جامه‌ای فراخ مثل عباست.

مولانا، از این پوشاک، نسبت‌به برخی دیگر، مثلاً جامه، بسیار کمتر استفاده کرده‌است، اساسی‌ترین ابزار تصویرسازی با آن کنایه است.

«کنایه لفظی است که غیر معنایی که برای آن وضع شده‌است، از آن اراده شود و اراده معنی اصلی آن هم جایز است چون قرینه بازدارنده از ارادهٔ معنی اصلی وجود ندارد» (هاشمی، ۱۳۸۲، ج۲: ۲۰٤) بنابراین کنایه ابزار بیان مبهم چیزی است که گوینده قصد تصریح آن را ندارد. مثل آن‌چه در نمونه‌های زیر:

که مولانا از آن، برای نمایش تصویری تقابل ظاهر و باطن و نیز اندیشهٔ وحدت وجود استفاده کرده‌است.

اگرچه پوستینی باژ گونه　　بپوشیده است این اجسام بر ما

ترا در پوستین، من می‌شناسم　　همان جان منی در پوست جانا

(مولوی، ١٣٨٦: ٤٤)

به گفته او اگر من و تو پوست‌ها را بدریم و جنگ «صورت»ها، برای درک «معنی» را کنار بگذاریم، معلوم خواهد شد که ما «یکی جا نیم در اجسام.» (همان)

بیت زیر از غزلی برگرفته شده که مولانا در فراق شمس سروده است. در این‌جا مولانا، از کنایه پوستین باز گونه کردن شمس «که دولت وصل» مولاناست، سخن گفته است:

آوه کـــــه بکـــــرد باژگونـــــه آن دولـــــت وصـــــل پوســـــتین را

(همان: ۹۸)

مولانا در غزلی دیگر، با استفاده از کنایه، از کسی سخن می‌گوید که سیم و زر راهزن او شده و ناگزیر عشق به او پشت کرده‌است:

عشـــق گردانیـــد بـــا او پوســـتین مـــی‌گریـــزد خواجـــه از شـــور و شـــرش

(همان: ٤٥٦)

تاج

تاج گذشته از معنای تاج سلطنت، «به نوع مخصوصی از کلاه هم اطلاق» می‌شده است» (دزی، ١٣٤٥: ٩٦) اما مولانا آن را در معنای عام آن و در پیوند با سلطنت، به‌کار می‌برد.

در ابیات زیر با استفاده از تشبیه گسترده، عقل را که در سر و البته فراتر از آن قرار دارد، به تاج مانند کرده است تا نشان دهد که عقل نه کلاه، بلکه تاجی است که انسان بر سر می‌گذارد تا بتواند بر نفس اماره تسلط یابد. البته در صورتی که بتواند از گوهر وجود خود «گوهر نوی» بر این تاج نصب کند:

عقل تاج است، چنین گفت به تمثیل علی تاج را گوهر نو بخش تو از گوهر خـویش

(مولوی، ١٣٨٦: ٤٧٣)

اما در اضافه تشبیهی «تاج بقا» می‌گوید شمس تبریزی به سالک بقا می‌بخشد. اما شرط رسیدن به این موهبت بیداری دل و جان آدمی است:

شمس تبریـز اگـر تـاج بقـا مـی‌بخشـد دل‌وجان را تـو بشـارت ده اگـر بیدارنـد

(همان: ٣٠٤)

اما در بیت زیر مولانا با تاج و کمر که از لوازم سلطنت است، ایهام تناسب زیبایی ساخته است. این بیت از غزلی برگرفته شده که موضوع آن مرگ و چه‌بسا مرثیه کسی است که مولانا

مرگ او را رهایی از دنیا و تعلقات آن دانسته است:

تو تاج را چه کنی، چونک آفتاب شدی چرا کمر طلبی چونک از میان رفتی

(همان: ۹۱۵)

هم‌چنان‌که دیده می‌شود، در بیت، تاج و کمر تناسب دارند. اما به‌نظر می‌رسد که کمر و میان، که جای بستن کمر است، تناسب دارند. اما اندکی تأمل نشان می‌دهد که میان به معنی«وسط هر چیز» به‌کار رفته و جزئی از ترکیب کنایی «از میان رفتن»؛ یعنی نیست و نابود شدن است. بنابراین کمر و میان تناسب ندارند، بلکه ایهام تناسب دارند.

«ایهام تناسب شکل پیچیده‌تر، عالی‌تر و زیباتری از تناسب یا مراعات نظیر است و همان‌طورکه از نامش برمی‌آید، در ساختمان آن، هم «ایهام» وجود دارد و هم «تناسب» در ایهام تناسب از کلمه‌ای استفاده می‌شود که دو معنا دارد و فقط یک معنای آن در سخن موردنظر است. اما میان معانی غیر منظور آن، با کلمه یا کلمات دیگر در بیت، تناسبی وجود دارد» (عقدایی، ۱۳۹۶: ۷۵) مثل رابطهٔ ایهامی میان و کمر در بیت فوق.

جامه

جامه مفهومی کلی است که می‌تواند مصداق‌های بسیاری داشته باشد. مثلاً پیراهن، یکی از مصادیق آن است.

جامه «تن» را در برابر «جان» می‌پوشاند. بنابراین برای بیان اندیشهٔ باطن گرای مولانا ابزار مناسبی خواهد بود. بنابراین گاه جامه نماد جسم است.

اگر جامه از تن درآید، جسم عریان می‌گردد و معشوق «عریانی» و وصل بی‌واسطه را خوش می‌دارد. به‌همین دلیل است که معشوق خود را «جامه کن» می‌نامد. از سویی دیگر جامه نماد تعلقات و مانع از قرب و وصال است و معشوق، بیش‌از هر کس قادر است سالک را به ترک تعلقات وادارد:

تلخی نکند شیرین ذقنم خالی نکند از می دهنم

عریان کندم، هر صبحدمی گوید که بیا من جامه کنم

(مولوی، ۱۳۸۶: ۵۷۸)

مولانا اندیشهٔ عریانی را در تمام آثار خویش به‌کار می‌برد. بیت زیر یکی از نمونه‌های آن است:

با تو برهنه خوشترم: جامه تن برون کنم تا که کنار لطف تو جان مرا قبا بود
(همان: ۳۲۸)

بدیهی است که اگر کسی دل به مستی سپارد و از هر آن‌چه او را وابسته می‌سازد رها شود، دیگر از جامه کن هراسی به دل راه نمی‌دهد:

برویم مست امشب به وثاق آن شکرلب چه ز جامه کن گریزد چو کسی قبا ندارد
(همان: ۲۳٦)

ترکیب «جامهٔ کاغذین» و پوشیدن کاغذین جامه، تظلم و دادخواهی را که رسمی متداول بوده، تداعی می کند، درحالی‌که مولانا، با جامه کاغذی به سوی شاه می‌رود، رقیب صورتگرای او، عاشق نقش‌های روی جامه شده‌است:

رفتم به سوی شاه دین، با جامه‌های کاغذین تو عاشق نقش آمدی، هم چون قلم در رنگ شو
(همان: ۷۹٦)

«جامه از کاغذ پوشیدن و حال خود را بر آن نوشتن و به دادخواهی در راه شاهان ایستادن ... یکی از راه‌های تظلم» بوده‌است. (ر.ک: اهور، ۱۳۹۳: ۷۱)

مولانا از کنایهٔ «جامه دریدن» در مفهوم بی‌تاب شدن و بی‌قراری بسیار استفاده کرده‌است.

گل دیده ناگه مر تو را، بدریده جان و جامه را وان چنگ، زار از چنگ تو، افکند سر پیش، از حیا
(مولوی، ۱۳۸٦: ٤٦)

کنایه دیگر با محوریت جامه، «جامه سیاه کردن»، یعنی عزادار شدن است.

جامه سیه کرد کفر، دور محمد رسید طبل بقا کوفتند، ملک مخلّد رسید
(همان: ۳۹٦)

در میان نمونه‌های به‌دست‌آمده، تشبیه، به‌ویژه اضافهٔ تشبیهی، محتوای جامه، کاربرد بیشتری دارد. در این نمونه‌ها، همه‌جا، جامه مشبه به است. و هستی، شوق، حیا، صبر، جان و عمر به آن تشبیه شده‌است. از طریق وجه شبه این تشبیه‌ها می‌توان دلیل به کارگیری این تشبیه‌ها را دریافت. مثلاً هستی را مثل جامه از سر به در می‌کنند، شوق مثل جامه دریده می‌شود، حیا «مثل جامه می‌اندازند، صبر را مثل جامه می‌درند. جامهٔ جان موجب حسرت است و جامهٔ عمر را باید با آب حیات، خوش طراز کرد:

هست احرامت در این حج جامهٔ از سَرِ سرّت بِکَندن شرط این احرام کو؟

(همان: ۱۱۷۲)

چه جای مور؟ سلیمان درید جامهٔ شوق　　مـرا مگیـر خـدا زیـن مثـال‌هـای تبـاه

(همان: ۸۱۰)

چـون سـاغری پـرداختم، جامـهٔ حیـا　　عشقی عجب می باختم با غـرّهٔ غـراره‌ای

(همان: ۱۱۷۵)

گاه نیز با تشبیه گسترده جامه را به حله تشبیه می‌کند. زیرا حضور شمس تبریز، تبریز را مثل خلد برین کرده و جامه‌های خلد، حلّه است:

تبریز شد خلد برین، از عکس روی شمس دین　　هر نقش در وی حور عین، هر جامه از وی حله‌ای

(همان: ۸٦۸)

جبه

جبه نوعی پیراهن است که روی لباس‌های دیگر می‌پوشند، پوشش بلند آستین‌دار: «جامه پیش نا شکافته.» (دهخدا، ۱۳۷۷: ۷۵۱۷)

جبه هم مثل پیراهن، با کنایه در غم و شادی دریده می‌شود. مولانا در یک غزل شادی انگیز با مطلع:

مرا عهدی است با شادی که شادی آن من باشد　　مرا قولی است با جانان که جانان جان من باشـد

(مولوی، ۱۳۸٦: ۲٦۲)

جبه دریدن را به‌مثابه کنایه، به‌کار برده است:

بدرم جبـه مـه را، بریـزم سـاغر شـه را　　وگر خواهند تاوانم، همو تاوان من باشـد

(همان)

مولانا معتقد است که جبه و دستار که از زمرهٔ تعلقات است، سبب «عجب» می‌گردد. پس همان بهتر است آن را برای تهیهٔ می که آدمی را به بی‌نیازی از تعلقات می‌رساند، گرو گذاشت چون سزای آن جبهٔ عجب انگیز همین است.

گـرو کـردی بـه مـی دسـتار و جبـه　　سـزای جبـه و دسـتار ایـن اسـت

(همان: ۱٦۱)

حافظ در بیتی زیبا، به‌جای جبه از دلق استفاده کرده و می‌گوید:

دمی با غم به سر بردن، جهان یکسر نمی‌ارزد　　به می بفروش دلق کزین بیشتر نمـی‌ارزد

(حافظ، ١٣٦٢: ٣١٠)

مولانا در بیتی دیگر با اشاره به گزینهٔ بحث‌برانگیز بایزید، که می‌گوید «لَیسَ فی جُبَتی الی‌الله»، می‌گوید که او هزار بار این جبه را قبا دیده است، یعنی این جبهٔ شطح را دریده است:

رموز لیس و فی جبتی بدانسته هزار بار من این جبه را قبا دیده

(مولوی، ١٣٨٦: ٨٣٦)

چادر

چادر بالاپوش زنان و پارچه‌ای است که آنان برای پوشاندن چهره، دست‌ها و سایر اعضا بر سر می‌اندازند و «آن را بر روی همه لباس‌ها می‌پوشند.» (دهخدا، ١٠٧٧: ٧٩٦٠)

مولانا از چادر، غالباً به‌صورت نماد برای پوشاندن و پنهان کردن، استفاده می‌کند، نماد «نشانه‌ای زبانی است که برای صورت بخشی به مفاهیم ذهنی و انتزاعی و بیان تجربهٔ شخصی» به‌کار می‌رود. (ر.ک: فتوحی، ١٣٩١: ٣٠٩) البته نمادگرایی فقط استفاده از یک نشانه به‌جای یک مضمون نیست، «بلکه استفاده از تصاویر عینی و ملموس برای بیان عواطف و افکار انتزاعی» هم هست. (ر.ک: چدویک، ١٣٧٥: ٩)

«وقتی نشانه‌ای تبدیل به نماد می‌شود، مدلول آن نشانه تبدیل به دالی جدید می‌شود و بر چیزهایی دیگر دلالت می‌کند، یا آن‌ها را به ذهن تداعی می‌کند.» (محمدی آسیابادی، ١٣٨٧: ٧٨-٧٩)

مثلاً وقتی «چادر» به‌صورت نماد به‌کار می‌رود، اول مدلول قرار دادی اش، یعنی بالاپوشی که زنان روی سر خود می‌اندازد و با آن تمام تن و اندام خود را می‌پوشانند، به ذهن می‌آید و ازآن‌پس معناهای دیگری را که با آن مناسبتی دارند، تداعی می‌کند و بدین ترتیب چادر نماد یا ظرف هرچیزی می‌شود که می‌تواند مظروف آن قرار گیرد. مثلاً ممکن است نماد صورت باشد که معنا را در پشت خود پنهان کرده‌است یا نماد تن باشد که جان را می‌پوشاند.

مولانا با توجه به بینش عرفانی‌اش، این جهان و تمام چیزهایی را که در آن است، سایه‌ای از جهانی دیگر، جهان غیب و باطن، می‌داند و در چنین حالتی هر نشانه‌یی از جهان ظاهر بر معنایی از جهان باطن دلالت دارد. این بینش شهودی که لازمهٔ درک دین و عرفان است، نمادگرایی عارف را ناگزیر می‌سازد:

جهان را جمله آب صاف می بین که ماهی، می‌درخشد اندر آبی

(مولوی، ۱۳۸٦: ۸۷۹)

در یک‌جا چادر کاسبرگ غنچه است. مولانا در بیت زیر تصویری زیبا از فرایند شکفته شدن غنچه ترسیم کرده‌است. او غنچه را به زنان یا مستوریانی که رخ خود را از بیگانگان پنهان کرده‌اند، مانند می‌کند. و باد صبا را مردی می‌بیند که چادر آن زن را می‌کشد و به او می‌گوید ای زیبارو چهره بگشای:

غنچه چو مستوریان، کرده رخ خود نهـان باد کشـد چـادرش کـای سـره! رو برگشـا

(همان:٤٢)

مولانا در غزلی عرفانی و زیبا، از مخاطب که جز خدا نمی‌تواند باشد، می‌خواهد که جهان را به روزگاری برگرداند که دین را ستین در آن حاکم بود. او از این «یار مقامر دل» می‌خواهد که از «گلشن خود بادی بر چادر مریم»، مریم زمان، بدمد تا عیسی نوزاده و جهان تازه شود:

خواهی که به هر ساعت عیسی نوی زایـد زان گلشن خود بادی بر چـادر مـریم زن

(همان: ٦٩٩)

در بیت زیر، برای اشاره به نفی دنیا، از تصویر زنی پیر استفاده می‌کند که بر روی خود چادری نو می‌افکنده تا بتواند انسان‌های گول را بفریبد. درحالی که این پیرزن، ظاهری آراسته و فریبنده و باطنی زشت و رسوا، دارد:

گنده پیر است جهان چادر نـو پوشـیده از بـرون شـیوه غـنج و ز درون رسـوایی

(همان: ۱۱۲۰)

مولانا در بیت زیر حجاب چشم کسانی را که نمی‌توانند حقایق را، آن‌چنان که هست، ببینند، و به‌دنبال اسباب و علل می‌گردند، به چادری مانند می‌کند که بر روی حقایق کشیده شده‌است:

آب و آتش خوشتر آمد، رنج و راحت داد اوسـت زین، سبب‌ها ساخت، تا بر دیده‌ها چادر کشـد

(همان: ۲۷۰)

در اضافهٔ تشبیهی «چادر شب»، شب را از این جهت به چادر تشبیه کرده که مثل چادر، مانع از تماشای چیزی است که در پشت خود پنهان کرده‌است. اما روز این چادر پس می‌رود تا هستی که در اثر تاریکی قابل رؤیت نبود، آشکار گردد:

روز شـد و چـادر شـب مـی درد در پـی آن عـیش و تماشـا دلـم

ازدل تـو در دل مـن نکتـه‌هاسـت آه چـه ره اسـت از دل توتـا دلـم

(همان: ٥٧٦)

گاه شب حجاب چشم عاشق و مانع از دیدار رخ زیبای معشوق اوست. پس باید برای درک زیبایی چهره یار، «حجاب شب» دریده شود. در بیت زیر مولانا از ماه به‌عنوان مشبه‌به استفاده و خود و رخ یار خویش را به آن تشبیه کرده‌است. بنابراین از تشبیه تسویه استفاده کرده است. تشبیه تسویه گونه‌ای از تشبیه است که «در آن دو یا چند مشبه، با عطف یا غیر عطف، فقط یک مشبهٌ‌به داشته باشند.» (عقدایی، ۱۳۸۱: ٤٨)

اما این نکتهٔ زیبایی‌شناختی هم در خور تأمل است که در این تشبیه وجه شبه‌ها متفاوت‌اند. زیرا وقتی رخ یار را به ماه تشبیه می‌کند، شب حجاب است و دید ماه را ناممکن می‌کند و وقتی خود را به ماه مانند می‌کند کار او مثل کار ماه، دریدن «چادر شب» و نمایان ساختن رخ زیبای ماه یا روی نگار است. ابیات زیر از غزلی انتخاب‌شده که مولانا در آن با معشوق خویش، که به قرینهٔ بیت آخر، خداست، راز و نیاز می‌کند. موضوع سخنش «جمال» یار و نیاز او به تماشای این جمال است:

گر چه از شمع تو می‌سوخت چو پروانه دلم　　گرد شمع رخ خوب تو پریدم همه شب
شب به پیش رخ چون ماه تو چادر می‌بست　　من چو مه چادر شب می بدریدم همه شب

(مولوی، ١٣٨٦: ١٣٩)

یکی از عناصر جهان‌بینی مولانا، باور به دو ساحتی بودن وجود انسان است. انسان از دوساحت جسم و روح خدا، تشکیل یافته و آن‌چه در وجود انسان ارزشمند و مقدس است، روح خداست.

مولانا بخشی از روایت آفرینش را با استفاده از «چادر» برای جسم و «شاهد» برای روح، که در زیر چادر پنهان است، از قول شمس تبریزی نقل می‌کند و از مخاطب می‌خواهد که بقیه روایت را از شمس بشنود:

بشنو ز شمس مفخر تبریز باقی‌اش　　زیرا تمام قصه، از آن شاه، نسته‌ایم

(همان: ٦١٢)

به باور او جسم فانی و روح باقی و جاودانه است:

از ما مشو ملول که ما سخت شاهدیم　　از رشک و غیرت است که در چادری شدیم
روزی‌که افکنیم ز جان چادر بدن　　بینی که رشک و حسرت ماهیم و فرقدیم

آن چادر ار خَلَق شد، شاهد کهـن نشـد فانی است عمر چادر ما عمـر بـی‌حـدیم
(همان: ٦١١)

حجاب

حجاب در کنار معانی مختلف دیگرش، اولاً اصطلاحی در تصوف است و ثانیاً به معنی روپوش، رو بند، برقع و چادری است که زبان بر روی می‌بندند.

دراصطلاح عرفانی به هرچیزی که آدمی را از قرب حق مستور بدارد، حجاب می‌گویند. از نگاه عارفان، حجاب، کدورت و زنگ دل و هوای نفسانی و علاقه به دنیا و نیز هر یک از صور و اسباب که مانع تجلی و افاضات الهی و واسطهٔ میان حق و خلق است. (ر.ک: معین، ۱۳٦۰: ۱۳٤۰)

مولانا در بیت زیر حجاب را به‌گونه‌ای به‌کار برده که هم مفهوم اصطلاحی از آن برمی‌آید و هم مفهوم لغوی:

چون حجاب چشم دل شد چشم صورت لاجرم شمس تبریزی حجاب شمس تبریزی شده‌است
(مولوی، ۱۳۸٦: ۱۸٤)

در این تشبیه اولا میان چشم دل و چشم صورت تقابل وجود دارد و ثانیاً از شمس تبریزی یک شمس تبریزی دیگر انتزاع کرده و گفته است همان‌طورکه چشم صورت از تماشای حقایق عاجز است و باید آن‌ها را با چشم دل دید، مشاهدهٔ شمس تبریزی حقیقی هم فقط با چشم دل ممکن است.

حله

حله به معنی ردا و پوشاکی است که همه بدن را بپوشاند.

مولوی به سرنوشت انسان، که در غیب رقم می‌خورد و در لوح محفوظ ثبت‌شده است، باور دارد. در بیت زیر «حله با فان غیب» اضافه تشبیهی است. ولی این ترکیب اضافی را می‌توان یک‌جا، استعاره از دست غیب تصور کرد که حله سرنوشت انسان را می‌بافد.

حلـــه بافـــان غیـــب مـــی‌بافنـــد حلـــه‌هـــا و پدیـــد نیســـت پنـــاغ
(همان: ٤٧٧)

پناغ بیضه مانندی است که نخ خام را دور آن می‌پیچند. بنابراین تا نخ دور آن پیچیده شده آن دوک یا پناغ پیدا نیست یا به تعبیری دیگر «غیب» است و معلوم نیست که چقدر نخ برای بافتن

حلهٔ سرنوشت باقی‌مانده است. بنابراین مولانا در این‌جا هم به همان اصل اولیهٔ اندیشه عرفانی، یعنی ظاهر و باطن اشاره کرده است . این همان اصلی است که اساس شکل‌گیری تمام نمادها است.

در بیت زیر اگرچه تشبیه ضمنی کفن به حله وجود دارد، اما مولانا در سطحی کلی‌تر از تشبیه تمثیل استفاده کرده‌است. به سخن دیگر مصراع اول مشبهٌبه، برای مصراع دوم است. یعنی اگر انسان ایمان داشته باشد، کفن او که از کرباس است به حله تبدیل می‌شود. تا بدن او از خشونت کرباس آزار نبیند و نیز مولانا می‌گویند همان‌طور که در طبیعت، کرم ابریشم، به‌خاطر تولید چیزی ارزشمند، سراپایش در ابریشم پیچیده می‌شود، ایمان انسان مؤمن هم سبب می شود که سرانجام کفنش مثل حله بدن او را می‌پوشاند:

گـــردد ابریشـــم بـــر کـــرم، گـــور حلـــه شـــود بـــر تـــن مـــؤمن کفـــن

(همان: ٦٤٥)

اما از سخن او پیداست که از رهگذر تخیل نیرومندش بازهم عالم شهادت و غیب را در نظر داشته است. در بیتی دیگر، برای برجسته کردن «طاعت» مؤمن، می‌گوید اگر آدمی در برابر پروردگار خویش سر طاعت فرود آورد، همین طاعت، تار و پود حله‌ای می‌شود که سرانجام تن او را با آن می‌پوشانند. به سخن دیگر یعنی پاداش اطاعت او «حله رستگاری» اش خواهد بود. مولانا جاودانگی را حق این مؤمن می‌داند و می‌گوید که بسط جان او بیرون از این جهات بسط می یابد:

حله‌ها پوشی بسی از تارو پـود طاعتـت جانت عرضه گردد از برون ایـن جهـات

(همان: ١٤٣)

در بیت زیر حلّه مولانا را به یاد بهشت می‌اندازد که در آنجا انسان در قرب الهی، یعنی جنت و وصل، می‌زیست و حله به تن داشت و سرانجام به جرم خوردن گندم از حله وصل محروم و عور و عریان گشت:

اگر در جنت وصلت چو آدم گندمی خـوردم مرا بی‌حلهٔ وصلت بدین عوری روا دارمی

(همان: ۹۹۷)

خرقه

خرقه در لغت به معنی «پاره و قطعه‌ای از جامه و گاه تمام آن است و در اصطلاح صوفیانه،

عبارت است از جامه‌ای پشمین که غالباً از پاره‌هایی به هم دوخته، فراهم می آید.» (رجایی بخارایی، ۱۳٦٤، ۱۹۹)

خرقه، برخلاف برخی پوشینه‌های دیگر مثل جامه و لباس و پیرهن، از واژه‌های کلیدی قلمرو تصوف است. به همین دلیل مولانا از این پوشیدنی دراویش به شکل‌های مختلف سخن گفته است.

خرقه گاه در ساختمان تشبیه، تشبیه گسترده و فشرده، به صورت مشبه یا مشبهٌ حضور دارد. در بیت زیر مولانا به وابستگی فرقه‌های صوفیه به پیامبر اکرم اشاره کرده و گفته است که خرقه، در اثر توجه ذات مبارک پیامبر، مثل ماه منور شده است:

از رحمةللعالمین، اقبال درویشان بین چون مه منور خرقه‌ها چون گل معطر شال‌ها

(همان: ۱۲٤)

در بیت زیر برعکس، خرقه مشبه به است برای تن که سرانجام انسان باید آن را مثل خرقه از سر بیرون آورد و جان را رها سازد. مولانا در کنار این مساله به وابستگی و تعلق انسان به خرقه و راه گم کردن و زاهد شدن که نقطه مقابل صوفی شدن است، اشاره کرده است:

این تن هم چو خرقه را، تا نکنی ز سر برون بند ردا و خرقه‌ای، مرد سر سجاده‌ای

(همان: ۸۵۹)

در بیت زیر هم تن به خرقه مانند شده است تا بی‌قدری آن، در برابر جان، که مثل صوفی راستین است، نموده شود و مخاطب دریابد که صوفی مهم است نه خرقه او زیرا خرقه از صوفی کسب اعتبار می‌کند. در نهایت مولانا با بهره‌گیری از تقابل صورت و معنی خرقه را صورت و صوفی و جان را معنی دانسته است:

تن ما خرقه‌ای است پر تضریب جان ما صوفی ای است معنی دار

(همان: ۳۹٦)

در بیت زیر آسمان به خرقه رقصان صوفی مانند شده است تا حرکت آسمان، بی آن که محرّک آن معلوم باشد، نموده شود:

آسمان چون خرقه رقصان و صوفی ناپدید ای مسلمانان کی دیده است خرقه رقصان بی‌بدن

(همان: ٦۵۵)

در ادبیات زیر خرقه، در ساختمان تشبیه فشرده و اضافه تشبیهی، شرکت کرده است. در تشبیه غم و شادی به خرقه، می‌گوید که غم و شادی را خداوند به انسان می‌دهد و این دو از ایجادگر خود جدا نیستند.

خرقه غم و شادی، دانی که می‌دوزد وین خرقه ز دوزنده، خود را چه جدا

(همان: ۲۹۸)

در بیت زیر قالب یا جسم انسان به خرقه تشبیه شده که می‌توان آن را به پای صوفی جان افکند. به سخن دیگر دیدن جانان، به تسلیم جان می‌ارزد:

درآ! تا خرقهٔ قالب در اندازم همین ساعت درآ! تا خانهٔ هستی بپردازم همین ساعت

(همان: ١٤٧٠)

گاه تن به خرخه تشبیه شده و وجه شبه همان ترک خرقه یا قالب برای رها شدن جان است:

تا جان‌ها زخرقهٔ تن‌ها برون شود تا بر سر این خرقه رود جان با خبر

(همان: ٣٩٤)

مولانا در بیت زیر با استفاده از صنعت تشخیص، رقصیدن را که در واقع عمل صوفی است، به خرقه نسبت داده است. گردن جان هم استعاره کنایی از این سنخ است. اما در کنار این‌ها با استفاده از تشبیه مرکب گفته است همان طور که خرقه به وسیلهٔ تن به رقص در می‌آید، جسم را هم جان به حرکت وا می‌دارد:

خرقه رقصان از تن است و جسم رقصان است ز جان

گردن جان را ببسته عشق جانان در رسن

(همان:٦٥٥)

تشبیه مرکب زیر هم بیانگر همان اندیشه اصیل مولانا، یعنی برتری معنی بر صورت است:

صورت تن را مبین، زانک نه در خورد توست پوشد سلطان گهی خرقهٔ پشمینه‌ای

(همان: ۸۷۱)

آشکار است که در این بیت سلطان استعارهٔ مصرحه از جان و خرقه پشمینه، استعاره از تن است. کنایه‌های بسیاری هم با محوریت خرقه ساخته شده است، نمونه‌هایی از آن‌ها را در اینجا می‌بینیم:

خرقه کبود کردن

چرخ سجود می کند، خرقه کبود میکند　　چرخ زنان چو صوفیان، چونک ز تو صلا رسید
(همان: ۲۵۲)

خرقه دریدن

تا چند خرقه بردرم از بیم و از امید　　در ده شراب و واخرم از بیم و از امید
(همان: ۳۷۲)

او در این بیت از تقابل خوف و رجاء هم استفاده کرده‌است.

خرقه از کسی داشتن

هر کا تش من دارد، او خرقه ز من دارد　　زخمی چو حسین استش جامی چو حسن دارد
(همان: ۲۳٤)

مولانا تلویحاً به زخم حسین (ع)و جام زهر امام حسن (ع) اشاره کرده‌است.

خرقه زنگاری کردن

من خاک تیره نیستم تا باد بر بادم دهد　　من چرخ ازرق نیستم تا خرقه زنگاری کنم
(همان: ٥۹٤)

خرقه دوختن، خرقه سوزاندن

همه عقل‌ها خرقه دوزند لیکن　　جگرهای عشاق شد خرقه سوزان
(همان: ۱٤۹۲)

خلعت

خلقت به معنی جامه و غیر جامه، پارچه دوخته و نادوخته، است که بزرگی به کسی بپوشاند، یا به او هدیه دهد. مولانا با اشاره به داستان آفرینش انسان، با استفاده از تشبیه، عشق را خلعت جان و طوق کرمنا می‌نامد:

که عشق خلعت جان است و طوق کرمنا　　برای ملک وصال و برای رفع حجاب
(همان: ۱۳۳)

در نگاه او، انسان برهنه از نور و گرمای خورشید، بی منت، بهره می‌گیرد:

برهنه خلقت خورشید پوشد و گوید　　خنک کسی که ز زربفت او، قبا دارد
(همان: ۲۳۰)

مولانا، چنان‌به شمس تبریزی، که سلطان عشق اوست، باور دارد که از دست او خلعت خیر و لباس عشق می‌پوشد:

خلعت خیر و لباس عشـق از او دارد دلـم حسن شمس‌الدین دثار و عشق شمس‌الدین شـعار

(همان)

معشوق مولانا در نهان عاشق حسن خود و از عاشق بی‌خبر است. ازاین‌جهت از او می‌خواهد که خلعت وصل بر عاشق عوره خویش بپوشاند:

عاشق حسن خودی، لیک تو پنهان ز خود خلعت وصلت بپوش در تن این عور خویش

(همان: ٤٧٤)

او به «خلعت صورت» معشوق نیازمند است و می‌گوید که هیچ‌چیز جای آن را نمی‌گیرد:

گـــر صـــد کفـــنم بـــود ز اطلـــس بـــی‌صـــورت خلعـــت تـــو عـــورم

(همان: ٥٦٥)

او با استفاده از تشبیه به دل بیمار خود امید می‌دهد که سرانجام «خلعت صحت» می‌رسد:

نوبت عشرت رسید ای تن محبوس من خلعت صـحت رسـید ای دل بیمـار مـن

(همان: ۷۲۱)

مولانا، همواره در فکر نو کردن زمین و زمان است و آن‌چه کهنه است او را خرسند نمی‌سازد. گاه خلعت را به عنوان استعاره‌ای برای بیان زیبایی‌های زمین در نظر می‌گیرد. به گفته او «خلعت گل» که مظهر زیبایی و لطف است، دیگر چنگی به دل نمی‌زند. زیرا از جانب معشوق به خاری تبدیل شده است. به‌همین دلیل از او می‌خواهد که خلعت نوبر زمین و زمانه بپوشاند:

خلعـت نـو پـوش بـر زمـین و زمانـه خلعت گـل یافـت از جانـب تـو خـاری

(همان: ٩١٦)

دامن

دامن، بخشی از لباس است که از کمر به پایین را می‌پوشاند. قسمت پایین هر جامه مثل قبا و سایر پوشیدنی‌ها. مولانا با استفاده از دامن تصویرهای متعددی ساخته است. این تصاویر با تشبیه استعارهٔ کنایی (تشخیص) تشخیص با ترکیب وصفی، ایهام و کنایه، ساخته شده‌است.

تشبیه‌هایی که با دامن ساخته، غالباً به‌صورت تشبیه فشرده است. در ابیات زیر دامن فهم و دامن لطف، به‌صورت تشبیه فشرده به‌کاررفته است. فهم مثل دامنی است که می‌تواند شایسته گهرباری گردد و لطف خداوند مثل دامنی است که می‌تواند کژی‌های انسان را بپوشاند.

در این دل موج‌ها دارم، سر غواص می‌خارم ولی کو دامن فهمی، سزاوار گهرباری
(همان: ۹٦۹)

نصیحت شد کژی، لیکن به زودی دامن لطفش بر او هم رحمتی کرد و بپوشیدش به
(همان: ۹۹۵)

گاه نیز دامن، وسیله ساختن استعارهٔ کنایی، از نوع تشخیص است. مثلاً در بیت زیر عشق، مثل انسانی در نظر گرفته شده که دامنی برای گشودن دارد تا بتواند از نثار چرخ نهم، یعنی فلک‌الافلاک و عرش مجید، فیض بر گیرد:

هین دامن عشق برگشایید کز چرخ نهم نثار آمد
(همان: ۲۸۳)

او با بهره‌گیری از ترکیب وصفی، که در آن صفت مشبهٌ‌به محذوف، به مشبه مذکور نسبت‌داده‌شده، نوعی از انسان‌گرایی به وجود آورده است. ضمناً تر دامنی ایهام هم دارد:

اگر دیدی تو ظلمت‌ها ز قوت‌های این نغمه ز جور نفس تر دامن گریبان‌هات پاره استی
(همان: ۹۰٦)

در ترکیب وصفی تردامن، تر دامنی صفت انسان، یعنی مشبه به محذوف است که به نفس نسبت داده شده است. اما کنایه‌هایی ساخته که دامن جزئی از ترکیب آنهاست.کنایه‌های دامن کسی یا چیزی را گرفتن، دامن خود را از چیزی پر کردن و دامن بر جایی گستردن:

همه دامن تو گیرد دل و این قدر نداند که به گرد شیر، آهو، به صد احتراز گردد
(همان: ۲۲۳)

از شوق تو باغ و راغ در جوش و ز عشق تو گل دریده دامن
(همان: ٦٤٤)

عشق چون خورشید دامن گسترید بر زمین عاشقان چون اخترانش راه بالا کوفته
(همان: ۸۱۹)

مولانا در بیت زیر با استفاده از ترکیب کنایی تردامنی، ایهام ساخته است:

تر دامنم مبین که از آن بحر تر شدم گر گوهری، ببین که چه دریاست آرزو

(همان: ۷۹۵)

دراعه

دراعه جامه مشایخ است که بر دوش اندازند. دراعه از پنبه یا پشم تهیه می‌شده و زن و مرد هر دو می‌پوشیده اند دهند.

مولانا، با دراعه، کنایه، تشخیص، تشبیه فشرده و استعاره فعلی ساخته است. در بیت زیر ماه به کسی تشبیه شده که دراعه پوشیده (تشخیص) و از عشق خورشید حق بی‌تاب می‌شود و دراعه خویش را پاره می‌کند:

ای کرده مه دراعه شق از عشقت ای خورشید حق
از بهـر لعلـش ای شـفق بگـذار کـان را سـاعتی

(همان)

در بیت زیر، با دراعه، تشبیه (دراعه‌های حسن) تا دامن خندیدن (کنایه) و خندیدن، استعاره از شکافتن است:

گر آن سلطان خوبی، از گریبان سر بـرآوردی همه دراعه‌های حسن تا دامـن نخندیـدی

(همان: ۹٤۲)

در بیت زیر تقوا به دراعه تشبیه شده است:

تا حال جوان چه بود کان آتش بی‌علت دراعـــه تقـــوا را بـــر پیرهنـــی دوزد

(همان: ۲٤۳)

دستار

دستار به معنی شال سر، عمامه، مندیل و هرچیز دیگری که به دور سر می‌پیچند. مولانا در بیت زیر معشوق را به سر و خود را به دستاری که گرد آن می‌پیچد، تشبیه کرده‌است.

و در بیت بعدی معشوق را تاج و دستار خود دانسته است:

او سر است و ما چو دستار، اندر و پیچیده‌ایم از شراب آن سری، گردد سر و دستار مسـت

(همان: ۱۷۷)

صد جان فدای یار من او تاج من، دستار مـن جنّت ز من غیرت برد، گر درروم در گولخن

(همان:٦٥۹)

در ابیات زیر دستار جزیی از ساختار کنایی است. کنایه‌های دستار گرو گرفتن و دستار کژ بستن:

ساقی اگر کم شد میت، دستار ما بستان گرو چون می ز داد تو بود، شاید نهادن جان گـرو
(همان: ۷۸۹)

اول بامـــــــــداد سرمســـــــــتی ور نـــه دســـتار کـــژ چـــرا بســـتی؟
(همان: ۸۹۸)

دلق

«به معنی جامهٔ خشن، پوستین یا پشمین صوفیان است. دلق لباس فقیران، درویشان و داعیه داران مقام ولایت است. دلق مثل خرقه، از به‌هم دوختن پاره‌هایی چند فراهم می‌آمده است.» (رجایی بخارایی، ١٣٦٤: ۲۳۲)

مولانا در بیت زیر دلق را با خلعت سلطان، یعنی خدا، در تقابل قرار داده است. این تقابل ضمناً به تقابل تن در برابر جان هم اشارت دارد، تا به مخاطب بیاموزد که توجه به تن، آدمی را از تماشای جان محروم می‌کند. البته ممکن است دلق را نماد صورت و خلعت سلطان را نماد معنا در نظر گرفت. زیرا توجه به صورت، آدمی را از درک معناهایی که در پشت آن پنهان است، محروم می‌کند:

خاک که خاکی نهلد، سوسن و نسـرین نشـود تا نکَنی دلق کهن، خلعت سلطان نبری
(همان: ۹۹۹)

اما در بیت زیر تن و جسم را به دلق مانند کرده که باید آن را در گرو می نهاد و با نوشیدن آن پاک شد زیرا به گفتهٔمولانا روزگار ناپاکی انسان سپری شده و اینک «نوبت پاکی» او است:

دلـق تـن خـویش را در گـرو مـی بنـه پاک شو ای پاک باز، نوبت پاکی است آن
(همان: ٦٠٨)

رو بند

روبند پارچه‌ای است که زنان در بیرون خانه به روی خود می‌اندازند. روبند مثل نقاب است. مولانا در یک غزل عرفانی، از «مرغانی» سخن می‌گوید «که اکنون از قفس خویش جدا» مانده اند. در انتهای این غزل، تولد دوم را منوط به رو بند گشادن و تماشای بی‌پردهٔ هستی می‌داند:

گر هند، و گـر تـرک بزدایـت دوم بـار پیـدا شـود آن روز کـه روبنـد گشـایید
(همان: ۳۷۹)

در غزلی دیگر جان را به عروسی تشبیه کرده که روبند به چهره زده است.

ای بس عروس جان را روبند تن ربـایم از عشق سرکشان را از خان ومـان بـرآرم
(همان: ٥٦۳)

در بیت زیر برای بیان اندیشه وحدت، که در آن نقش‌های زن و مرد از میان می‌رود، می‌گوید، عشق عامل اصلی این وحدت است:

عاشـقان انـدر ربـوده از بتـان روبنـدها زآنک در وحدت نباشد نقش‌های مرد و زن
(همان: ٦٥٦)

زنار

زنار، هر رشته یا «ریسمانی به ستبری انگشت از ابریشم که بر کمر بندند.» (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۲۹۳۸) آن‌چه ترسایان مجوس برمیان بندند. در تصوف «به‌معنای یک‌رنگی و یک جهتی سالک باشد و در راه دین و متابعت راه یقین» (همان:۱۲۹۳۹) زنار بستن نماد کفر و شرک است.

در بیت زیر مولانا نفس بد یا نفس اماره را به زنار مانند کرده که باید گلویش را بست تا گفت و ادعایش به عمل تبدیل گردد و ازآن‌پس فغان بی گفت از او برآید:

زنار نفس بد را من چون گلـوش بسـتم از گفت وارهم من، چون یک فغان برآرم
(همان ٥٦۳)

زنار بستن کنایه‌ای متناقض است و در دو معنای منفی و مثبت به کار می رود. در بیت زیر مولانا عشق و ایمان را در برابر هم می‌نهد و آن‌ها را با هم می‌سنجد و عشق را بر ایمان ترجیح می‌دهد زیرا وقتی دل زنار عشق به آن «مسیح عهد» را به کمر بست و مرید او گشت، ازآن‌پس ایمان به این زنار بستن، که نماد کفر است، غیرت خواهد بود:

دل چو زناری ز عشق آن مسیح عهد بسـت لاجرم غیرت برد ایمان، بر ایـن زنّـار مـا
(همان: ۱۱۲)

در بیت زیر هم با استفاده از کنایه «زنار بریدن» به مسلمان شدن کشیشان در برابر محمد (ص) اشاره کرده است:

شده‌است نور محمد هـزار شـاخ، هـزار گرفتـه هـر دو جهـان از کنـار تابـه کنـار

اگر حجاب بدرد محمد از یک شاخ هزار راهب و قسّیس بر درد زنار
(همان: ٤٠٥)

طیلسان

طلیسان نوعی از ردا یا «فوطه است که عربان و خطیبان و قاضیان بر دوش اندازند.» (دهخدا، ١٣٧٧: ٦٠٤ ١٥)

مولانا زلف معشوق را در سیاهی و تابداری، با یک تشبیه پوشیده، به طیلسان تشبیه کرده‌است:

نقشی است بی‌مثل آن رخش، پرنور پاک خالقش زلفی از مشکین طره اش با طیلسان احمدی
(همان: ١٩١٧)

قبا

قبا «جامه‌ای پوشیدنی را گویند، جامعه‌ای است معروف که از پیش باز است و پس‌از پوشیدن، دو طرف پیش را با دکمه به‌هم پیوندند.» (دهخدا، ١٣٧٧: ١٧٤٢١)

مولانا در بیت زیر آرزو کرده که ای‌کاش قبا بود تا مثل قبا معشوق را در آغوش می‌کشید:

رشک برم کاش قبا بودمی چونکه در آغوش قبا بوده‌ای
(همان: ٨٦٤)

در ابیات زیر هم از قبا برای ساختن لف و نشر و نوعی تشبیه مضمر استفاده کرده‌است تا عاشق را برتر از زاهد معرفی نماید.

زاهد چه جوید؟ رحم تو عاشق چه جوید؟
آن مرده‌ای اندر قبا، وین زنده‌ای اندر کفن
(همان: ٦٤٦)

کرته (در عربی قرطق)

کرته نیم‌تنهٔ کوتاه زنانه و «یک پیراهن کوتاه است که درست قالب تن باشد و آستین‌های آن تا آرنج برسد.» (دزی، ١٣٤٥: ١٤١)

مولانا در بیت زیر شام را به کرته مانند کرده‌است که خداوند آن را با ماه می‌آراید:

زرگر آفتاب را بستهٔ گاز می‌کنی کرتهٔ شام را ز مه نقش و طراز می‌کنی
(همان:١٠٨١)

کلاه

مولانا با کلاه کنایه‌های بسیاری نظیر کلاه ستاندن از کسی، کلاه از سر کسی برداشتن، کلاه کج نهادن، و کلاه از سر کار افتادن و نیز استعاره بالکنایه، ساخته است. در زیر نمونه‌هایی از آن‌ها را می‌بینیم:

با آن‌همه حسن آن مه، گر ناز کند گه‌گه　　والله که کلاه از شه بستاند و برباید
(همان: ۳۵۷)

هله هشدار که در شهر دو سه طرارند　　که به‌تدبیر کلاه از سر مه بردارند
(همان: ۳۰٤)

کلاه جمله هشیاران ربودند　　درین بازار گه، چه جای مستان؟
(همان: ٦٨٤)

کلاه کژ بنهی هم چو ماه و نورت　　برو برو که گرفتار ریش و دستاری
(همان: ۹۹۰)

کمر و کلاه عشقش به دوکون مر مرا بس　　چه شده ار کله بیفتد، چه غم ار کمر ندارم
(همان: ٥٦۰)

در آن زمان که به‌خوبی کلاه عقل ربایی　　نه عقل پرهٔ کاه است و تو به لطف چو بادی
(همان: ۹۲۱)

کمر

در ابیات زیر «بر کمر خندیدن»، کنایه از نفی جاه و «کمر عشق خدا» اضافهٔ استعاری است:

از میان عدم و محو برآوردی سر　　بر سر و افسر و بر تاج و کمر می‌خندی
(همان: ۹۲۲)

چه کند بندهٔ صورت کمر عشق خدا را　　چه کند عورت مسکین سپر و گرز و سنان
(همان: ۹٦)

لباس

لباس اسم عام برای پوشاک است و بر تمام پوشش‌ها دلالت دارد. دزی می‌گوید که در مصر گاه به معنای زیر شلوار هم بوده‌است. (ر.ک: دزی، ۱۳٤٥: ۳۷۱)

در ابیات زیر حرف، قهر، فکرت و لطف به لباس تشبیه شده‌اند:

لباس حرف دریدم، سخن رها کردم تو که برهنه نه ای مر تو را قباست، بخسب
(مولوی، ۱۳٦۸: ۱۳٦)

گر لباس قهر پوشد چون شرر بشناسمش کو بدین شیوه بر ما بارها مست آمده
(همان: ۱۸٤)

لباس فکرت و اندیشه را برون انداز که آفتاب نتابد مگر که بر عوران
(همان: ٦۸۸)

که از عریانی لطفش لباس لطف شرمنده که از شرم صفای او عرق‌ها می‌شود جاری
(همان: ۹۷٤)

تعلین

تعلین تثنیهٔ نعل است و به معنی جفتی کفش به کار می‌رود. نوع چوبی آن معمول است و از چرم هم ساخته می‌شود که کفش ارباب عمایم است که پشت ندارد و بی پاشنه است.

مولانا نعلین را به‌عنوان نماد برای انانیّت و تعلق به‌کار می‌برد. مولانا می‌گوید نعلین، یعنی تعلقات را رها کن و در دشت «طوی» پای خویش را پر آبله کن.

نعلین زد و پا بیرون کن و رو در دشت طوی پای آبله کن
(همان: ۷۰۸)

بکن ای موسی جان خلع نعلین که اندر گلشن جان نیست خاری

خلع نعلین تلمیحی به داستان حضرت موسی دارد.

خلع نعلین کند، وز خود و دنیا بجهد و هم چون موسی قدم صدق زند بر در او
(همان: ۷٦۹)

نقاب

نقاب، روبنده است و مولانا آن را نماد چیزی که حقیقت را پنهان می‌کند، می‌داند:

آه از این زشتان که مهرو می نمایند از نقاب از درون سو کاهتاب و از برون کو ماهتاب
(همان: ۱۲۱)

از نور آن نقاب چو سوزیده عالمی یارب چگونه باشد آن شاه بی نقاب
(همان:۱۳۱)

بگشا نقاب از رخ، که رخ تواست فرخ تو روا مبین که با تو از پس نقاب گویم

(همان: ٦٤٠)

نتیجه‌گیری

نوشیدنی‌ها، بخشی از محتوای تصاویر شعری مولانا در غزلیات شمس را تشکیل می‌دهند. او از تصاویری که با پوشیدنی‌ها می‌سازد، برای توضیح و تشریح اندیشه‌اش، استفاده کرده‌است. در میان این تصاویر، حتی یک تصویر که برای آرایش کلام به‌کاررفته باشد، یافت نمی‌شود. مولانا از ابزارهای بلاغی مختلف، با هدفی معیّن، برای ساختن تصاویر استفاده می‌کند.

ابزارهای بلاغی، گذشته از نقشی که در ساخت تصاویر ایفا می‌کنند، بر سطوح متفاوت اندیشهٔ مولانا هم دلالت دارند.

تشبیه اساساً برای عینیت بخشیدن به یک اندیشه انتزاعی به‌کار می‌رود و بر یک معنی قطعی دلالت دارد.

استعاره به معانی موردنظر او عمق می‌بخشد، نماد نه‌تنها سبب عمق و ژرفای اندیشهٔ اوست، بلکه همواره بر معانی غیرقطعی دلالت دارد.

منابع

کتاب‌ها

انوری، حسن. (۱۳۸۱). فرهنگ سخن، تهران: انتشارات سخن.

اهور، پرویز. (۱۳٦۳). کلک خیال‌انگیز، تهران: انتشارات زوار.

ایلیاده، میرچا. (۱۳٦۲). چشم‌اندازهای اسطوره، مترجم جلال ستاری، تهران: توس.

برتلمی، ژان. (۱۳۹۲). زیبایی شناسی، مترجم احمد سمیعی گیلانی، تهران: سخن.

ثروتیان، بهروز. (۱۳۸۳). فن بیان در آفرینش خیال، تهران: امیرکبیر.

چدویک، چارلز. (۱۳۷۵). سمبولیسم، مترجم مهدی سحابی، تهران: نشر مرکز.

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳٦۲). دیوان حافظ، تهران: انتشارات خوارزمی.

حجتی، حمیده. (۱۳۷٦). بافته‌ها در ادب فارسی، در فرهنگ‌نامهٔ ادب فارسی، به سرپرستی حسن انوشه، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت ارشاد اسلامی.

حسن، محمد مناظر. (۱۳٦۲). زندگی اجتماعی در حکومت عباسیان، مترجم مسعود رجب نیا، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

دزی، ر. پ. (۱۳٤٥). *فرهنگ البسهٔ مسلمانان*، مترجم حسینعلی هروی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

رجایی بخارایی، احمدعلی. (۱۳٦٤). *فرهنگ اشعار حافظ*، تهران: انتشارات علمی.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۷). *صور خیال در شعر فارسی*، تهران: انتشارات آگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۲). *زبان شعر در نثر صوفیه*، تهران: انتشارات سخن.

عسکری، ابوهلال. (۱۳۷۲). *الصناعتین*، مترجم محمدجواد نصیری، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

عقدایی، تورج. (۱۳۹٦). *بدیع در شعر فارسی*، تهران: نشر مرکز نشر دانشگاهی.

عمارتی مقدم، داوود. (۱۳۹٥). *بلاغت از آتن تا مدینه*، تهران: هرمس.

فاطمی، سیدحسین. (۱۳٦٤). *تصویرگری در غزلیات شمس*، تهران: امیرکبیر.

فتوحی، محمود. (۱۳۸٦). *بلاغت تصویر*، تهران: انتشارات سخن.

فتوحی، محمود. (۱۳۹۱). *سبک‌شناسی*، تهران: انتشارات سخن.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸٤). *شاهنامه*، بر پایهٔ چاپ مسکو، تهران: هرمس.

گولپینارلی، عبدالباقی. (۱۳۷۰). *مولانا جلال‌الدین*، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

محمد پادشاه. (۱۳٦۳). *آنندراج*، زیر نظر محمد دبیر سیاقی، تهران: کتاب‌فروشی خیام.

محمدی آسیابادی، علی. (۱۳۸۷). *هرمنوتیک و نمادپردازی در غزلیات شمس*، تهران: سخن.

مشتاق مهر، رحمان. (۱۳۹۲). *فرهنگ‌نامهٔ رمزهای غزلیات مولانا*، تهران: خانهٔ کتاب.

معین، محمد. (۱۳٦۰). *فرهنگ فارسی*، تهران: امیرکبیر.

مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳٦۸). *غزلیات شمس*، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: هرمس.

هاشمی، احمدی. (۱۳۸۲). *جواهرالبلاغه*، مترجم حسن عرفان، قم: نشر بلاغت.

Reference

Books

Aghdaei, Touraj. (2017). Badi' in Persian Poetry, Tehran: University Publications Center. [In Persian]

Ahour, Parviz. (2004). The Imaginary Trick, Tehran: Zovar Publications. [In Persian]

Anvari, Hassan. (2002). The Language of Speech, Tehran: Sokhan Publications. [In Persian]

Askari, Abu Hilal. (2013). Al-Sana'ateen, translated by Mohammad Javad Nasiri, Tehran: Tehran University Publications. [In Persian]

Barthelemy, Jean. (2013). Aesthetics, translated by Ahmad Samii Gilani, Tehran: Sokhan. [In Persian]

Chadwick, Charles. (1996). Symbolism, translated by Mehdi Sahabi, Tehran: Markaz Publishing House. [In Persian]

Dehkhoda, Ali Akbar. (1937). Dictionary of the Poems of Hafez, Tehran: Scientific Publications. [In Persian]

Dezi, R. P. (1965). Dictionary of Muslim Clothing, translated by Hossein Ali Heravi, Tehran: Tehran University Publications. [In Persian]

Emarati Moghadam, Davud. (2016). Rhetoric from Athens to Medina, Tehran: Hermes. [In Persian]

Fatemi, Seyyed Hossein. (2015). Illustration in the Sonnets of Shams, Tehran: Amir Kabir. [In Persian]

Ferdowsi, Abolghasem. (2015). Shahnameh, based on the Moscow edition, Tehran: Hermes. [In Persian]

Fotohi, Mahmoud. (2012). Stylistics, Tehran: Sokhan Publications. [In Persian]

Fotohi, Mahmoud. (2017). Rhetoric of Image, Tehran: Sokhan Publications. [In Persian]

Gulpinarli, Abdul Baqi. (1991). Maulana Jalaluddin, Tehran: Cultural Studies and Research Institute. [In Persian]

Hafez, Shams al-Din Mohammad. (1983). Divan Hafez, Tehran: Kharazmi Publishing House. [In Persian]

Hashemi, Ahmadi. (2003). Jawaher al-Balagheh, translated by Hassan Erfan, Qom: Balaghat Publications. [In Persian]

Hassan, Mohammad Manazir. (1933). Social Life in the Abbasid State, translated by Masoud Rajabnia, Tehran: Scientific and Cultural Publications. [In Persian]

Hojjati, Hamidah. (1997). Weavings in Persian Literature, in the Persian Literature Dictionary, edited by Hassan Anousheh, Tehran: Printing and Publishing Organization of the Ministry of Islamic Guidance. [In Persian]

Iliade, Mircha. (2003). The Perspectives of Myth, translated by Jalal Sattari, Tehran: Toos. [In Persian]

Moein, Mohammad. (1981). Persian Dictionary, Tehran: Amir Kabir. [In Persian]

Mohammadi Asiabadi, Ali. (2008). Hermeneutics and Symbolism in Shams's Lyrical Poetry, Tehran: Sokhan. [In Persian]

Muhammad Padashah. (1994). Anandraj, under the supervision of Mohammad Dabir Siyaghi, Tehran: Khayyam Bookstore. [In Persian]

Mushtaq Mehr, Rahman. (2013). Dictionary of Codes of Maulana's Lyrical Poetry, Tehran: Khaneh Kitab. [In Persian]

Rajai Bukharaei, Ahmad Ali. (1935). Dictionary of Hafez's Poems, Tehran: Scientific Publications. [In Persian]

Rumi, Jalal al-Din Mohammad. (1999). Ghazaliyat Shams, edited by Badi' al-Zaman Forozanfar, Tehran: Hermes. [In Persian]

Sarwatian, Behrouz. (2004). The Art of Expression in the Creation of Imagination, Tehran: Amirkabir. [In Persian]

Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza. (2008). Imagination in Persian Poetry, Tehran: Agah Publications. [In Persian]

Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza. (2013). The Language of Poetry in Sufi Prose, Tehran: Sokhan Publications. [In Persian]

Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)
Volume 17, Number 64, Summer 2025, pp. 259-292
Date of receipt: 7/11/2024, Date of acceptance: 23/12/2024
(Research Article)
DOI:

The rhetoric of images with the content of the covers in Shams's ghazals

Fereshteh Asghari[1], Dr. Ahmad Zakeri[2], Dr. Ali Mohammad Moazzeni[3]

Abstract

The subject of this article is to examine how Rumi portrays the content of wearables. Since all of them are objective and apparent phenomena that cover the body or a part of it as a hidden thing, with the form of Rumi's thought which is based on the opposition of the external and the internal or, in Sufi terms, the world of the revealed and the unseen, It is harmonious and embodies aspects of his mystical thoughts. In this short article, almost all the wearables have been extracted and categorized from the ghazals. However, only those that have participated in creating a poetic and mystical image have been examined. The information related to the research was obtained through library research and analyzed using qualitative research methods. The results of the work show that all the images discussed served to express Rumi's mystical thought. The use of various rhetorical devices in the past indicates that wearables have sometimes been used to make thought tangible and sometimes to develop meanings and indicate the uncertainty of meaning.

Keywords: Cover, Rhetoric, Mystical Ghazal, Rumi.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[1] . PhD student, Department of Persian Language and Literature, Khalkhal Branch, Islamic Azad University, Khalkhal, Iran. asghari.f12@gmail.com
[2] . Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Karaj Branch, Islamic Azad University, Karaj, Iran. (Corresponding author) ahmad.zakeri94@gmail.com
[3] . Moazani, Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran. moazzeni@ut.ac.ir